

N

7.145

K38

UC-NRLF



\$B 335 859

ZWISCHEN  
DIE BILDENDE KUNST  
UND DAS JENSEITS



REESE LIBRARY  
OF THE  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

*Class*

1000

VON DIESEM BUCHE WURDEN ZWANZIG  
EXEMPLARE ZUM PREISE VON JE FÜNF  
MARK AUF BÜTTENPAPIER ABGEZOGEN  
IN PERGAMENT GEBUNDEN UND HAND-  
SCHRIFTLICH NUMERIERT

RUDOLF KAUTZSCH  
DIE BILDENDE KUNST  
UND DAS JENSEITS



---

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS  
JENA UND LEIPZIG 1905

N 7445

K 38

REESE

## VORWORT

Diese Schrift hat zur Grundlage eine Rede, die ich bei der Übernahme der Professur für Kunstgeschichte an der Großherzoglichen Technischen Hochschule zu Darmstadt gehalten habe. Die allgemeine, die methodische Frage war mir dabei die Hauptsache. Es kam mir darauf an, vor Künstlern, in diesem Falle Architekten, zu entwickeln, daß und warum wir Kunsthistoriker uns vorläufig noch nicht überflüssig fühlen.

So erklärt es sich, daß in den Ausführungen mehr die Art der Betrachtung als der Stoff im einzelnen neu ist. Wie weit es gerechtfertigt war, eine solchergestalt bedingte Gelegenheitsrede dennoch der Öffentlichkeit zu übergeben, wage ich selber nicht zu entscheiden.

Ich habe, wie ich hoffe gewissenhaft, gebucht, was ich anderen verdanke. Der Kundige wird bald inne werden, wie viel ich darüber hinaus den Schriften Schmarsows schuldig bin — nicht im einzelnen, wohl aber im Verfolg seiner ganzen Betrachtungsweise, die auch die meine geworden ist.

WEIHNACHTEN 1904

R. KAUTZSCH



erke der bildenden Kunst 1  
sind zu allen Zeiten mit sehr  
verschiedenen Augen an-  
gesehen worden. So neig-  
ten und neigen die Künstler  
stets dazu, auch alte Kunst  
rein künstlerisch zu betrach-  
ten, d. h. von den geschicht-

lichen Voraussetzungen, unter denen das einzelne  
Werk entstanden ist, ganz abzusehen und seine  
Eigenart lediglich aus künstlerischen Gesichts-  
punkten zu erklären. Bötticher sah im Tempel  
der Hellenen eine Schöpfung, die einmal, ein in  
sich geschlossenes Ganze, in die Welt getreten  
sei<sup>1</sup>). Böcklin leitet den Mangel an Reliefwirkung  
in den Bildern Giottos von dem weißen Malgrund  
her, dessen sich der Künstler bediente<sup>2</sup>). Und  
Adolf Hildebrand erklärt die Eigenart der Figu-  
ren Michelangelos so gut wie ausschließlich aus  
dem künstlerischen Bedürfnis, den größtmög-  
lichen Lebensgehalt in einer möglichst kompak-  
ten Raumeinheit darzustellen: dieser künstleri-  
sche Zusammenhang der Erscheinung wirke bei  
seinen Werken so stark, daß die Bewegung als  
von einem inneren Vorgang motiviert oder als  
Ausdruck einer darzustellenden Handlung für den  
Beschauer gar nicht mehr in Frage komme<sup>3</sup>).

Zweifellos, die rein künstlerische, im besten  
Sinne ästhetische Betrachtungsweise muß der An-

2 fang aller Beschäftigung mit der bildenden Kunst sein. Sie nur wird den Augen den vollen künstlerischen Gehalt des fertigen Werks erschließen. Und wer sich bei ihr beruhigen will, dessen künstlerische Bildung wird darunter keinen großen Schaden leiden. Aber ebenso unbezweifelbar ist, daß diese Betrachtungsweise Irrtümern ausgesetzt ist. Der griechische Tempel ist nun einmal nicht fertig dem Haupte eines genialen Künstlers entsprungen: er hat sich vielmehr aus dem Holzbau entwickelt. Die geringe Reliefwirkung der Bilder Giottos wurzelt letzten Endes in dem geschichtlich bedingten Wesen mittelalterlicher Malerei überhaupt: wenn man auf Reliefwirkung aus gewesen wäre, hätte man Mittel und Wege gefunden, den Malgrund zu ändern. Und Hildebrand tut nicht nur zweifellos gerade einigen Hauptschöpfungen Michelangelos Gewalt an<sup>4)</sup>, wir können doch auch nicht übersehen, daß an dem Zustandekommen seiner Figurenwelt der leidenschaftliche Poet mindestens mit beteiligt ist; ich meine, daß in diesen so gearteten Gestalten jeweils eine ganz bestimmte, wiederum geschichtlich bedingte Empfindung zum Ausdruck kommt.

Man darf schließlich fragen, ob nicht auch der Künstler aus einer tieferen Einsicht in das Werden echter Kunst eigentümliche Nahrung gewinnen möchte. Ist es nicht auch für ihn wertvoll, zu erkennen, wie zum Beispiel aus einer vorzugs-

weise technisch bedingten Konstruktion ein ästhetisch wertvolles System wird, zu beobachten, was bei diesem Prozeß unterdrückt, was beibehalten, wie das beibehaltene umgestaltet wird? Aber das nur nebenbei. 3

Der künstlerischen Betrachtung steht die kunstgeschichtliche gegenüber. Bis vor nicht allzu ferner Zeit war uns die Kunstgeschichte eigentlich nicht viel mehr als Kulturgeschichte erläutert an der Hand von Kunstwerken. Der romanische Stil wird zum „künstlerischen Ausdruck einer Zeit, in der ein kräftiges Volk gebunden lag unter einem theokratischen System, in dem der Mensch, eingespannt in klösterlichen und ständischen Zwang, zu einer individuellen Entwicklung nicht kam, sondern nur Wert hatte als Teil eines großen, harmonisch unter Papst und Kaiser ruhenden Ganzen“<sup>6</sup>). Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts illustriert die Stimmung der Friedensjahre nach dem großen Befreiungskampf, ja sie läßt sich nach dem besonderen Wandel dieser Stimmung in verschiedene Perioden einteilen<sup>6</sup>). Mögen solche Bemerkungen an sich auch noch so richtig sein, es liegt auf der Hand, wie wenig eine derartige Erörterung zur Würdigung der Kunstwerke selber beibringt, und wie nahe die Gefahr liegt, daß geistreiche Wendungen, schließlich leere Redensarten an die Stelle einer sachlichen Analyse treten.

4 Demgegenüber bezeichnet es einen wesentlichen Schritt vorwärts, wenn sich die kunstgeschichtliche Betrachtung mehr und mehr von künstlerischen Gesichtspunkten hat anregen lassen. Nicht ohne unmittelbare Anknüpfung an ältere und neuere Schriften bildender Künstler (Semper, Klinger, Hildebrand, Fromentin, die Aufzeichnungen der Äußerungen Böcklins u. a. m.) haben namhafte Forscher versucht, den Kunstwerken zunächst auf ihrem eigenen Boden gerecht zu werden und die Kunstgeschichte so wirklich zu einer eigentlichen Geschichte der Kunst zu gestalten.

Freilich zeigte sich dabei sofort, daß die künstlerischen Gesichtspunkte nicht völlig ausreichen, deutlich zu machen, wie es denn kommt, daß die Kunst einer Zeit, eines Volkes, eines Einzelnen gerade dieses und dieses bestimmte Gepräge aufweist. Fassen wir wieder ein bestimmtes Beispiel ins Auge. Die Entwicklung der italienischen Renaissance von der Frühzeit des 15. Jahrhunderts bis in den Barock hinein ist neuerdings von Wölfflin und Schmarsow auf wesentlich neuer Grundlage dargestellt worden. Selbst diese eminent künstlerische Entwicklung zeigt sich dabei mannigfach bestimmt von zunächst nicht künstlerischen Momenten. Wölfflin schreibt über das erste Kapitel im zweiten Teil seines schönen Buches<sup>7)</sup>: „Die neue Gesinnung“ und führt da aus, wie „eine ganz neue Vorstellung von menschlicher Größe

und Würde“ um 1500 einsetzt und wie diese 5  
neue Vorstellung nicht etwa nur für die bildende  
Kunst gilt, innerhalb deren sie freilich alle Men-  
schendarstellung völlig umgestaltet, sondern der  
bildenden Kunst erst aus dem Leben zufießt: an  
den Höfen mag sie sich gebildet haben. Dies  
nur als Beispiel. Überall setzt Wölfflins Schilde-  
rung voraus, daß es eben das besondere Lebens-  
gefühl der Zeit ist, welches So- oder Anderssein  
auch der Kunst weitgehend mitbestimmt.

Ähnliches gilt aber auch von Schmarsows Dar-  
stellung des Barock<sup>8)</sup>. Schmarsow verlangt am  
entschiedensten, daß sich „die Kunstgeschichte  
auf ihre eigenen Füße stelle“ und Ausblicke in  
die Kulturgeschichte so lange vermeide, als sie  
auf ihrem eigensten Gebiet auszukommen ver-  
möge. So weist er denn auch die Quellen des  
Barock zunächst im Bildnergeiste Michelangelos  
nach. Dabei muß er aber doch unzweideutig  
aussprechen, daß auch ein Michelangelo zum Vater  
des Barock erst werden konnte, „als die Zeit er-  
füllt war“, als das selbstverständliche Glück der  
Hochrenaissance zusammengebrochen und die  
Not der Zeit Selbstbesinnung und ein Zusammen-  
raffen aller Kraft gebieterisch forderte. Da erst  
treten an die Stelle der Schöpfungen voll unver-  
gleichlich reiner Harmonie jene Gebilde, die ein  
schweres Ringen, Drang und Lösung, schmerz-  
hafte Anspannung und ein befreiendes Sicheмпor-

6 arbeiten zeigen. Natürlich. Der Bildnergeist, die plastische Anlage an sich drängt nicht zu gerade solchen Schöpfungen. Wohl aber konnte nur ein Plastiker sie geben, als die Stimmung der Zeit sie nahe legte, und nur ein Plastiker, der diese Stimmung so tief und leidenschaftlich selber erlebte, wie Michelangelo. Also auch Schmarows Ausführungen machen deutlich, daß wir die ästhetische Betrachtung ergänzen müssen. Diese zeigt uns eigentlich immer nur, wie die Dinge sind, aber nicht, warum sie gerade so sind, auch nicht, warum sie jetzt und hier so sind. Auch diese Fragen aber müssen wir zu beantworten suchen, wenn wir im vollen Sinne des Wortes Kunstgeschichte treiben wollen.

Nun freilich, wollen wir die ästhetische Betrachtung gegebenen Orts durch die kulturgeschichtliche ergänzen, so sollten wir uns auch darüber klar sein, was uns ein Ausblick in die Kulturgeschichte überhaupt zu bieten vermag. Mit so allgemeinen Hindeutungen, wie die oben angeführten sind, ist doch wenig oder nichts gesagt. Es gilt auch hier, das Problem enger zu begrenzen und bestimmter zu fassen.

Ich habe mir vorgesetzt, in der folgenden, absichtlich weit greifenden Darlegung, die ein Stück Kunstgeschichte sein will, im Einzelnen zu zeigen, an welchen Stellen immer wieder die künstlerische Betrachtung einer Ergänzung durch die

kulturgeschichtliche bedarf, andererseits aber auch, 7  
was dieser Hinweis auf die Kulturgeschichte überhaupt zu erklären vermag. Ich beschränke mich dabei auf ein bestimmtes Moment der Kulturgeschichte, freilich wohl ein besonders vielsagendes, das Verhältnis des Menschen zum Jenseits. Die zentrale Bedeutung dieses Moments in der Auffassung der Welt läßt erwarten, daß seine Erörterung, wenn überhaupt ein Blick auf die Kulturgeschichte, auch besonders lehrreich sein möchte.

#### DIE ÄGYPTER

Von dem Volk, das gleich zu Beginn seiner Geschichte in den Pyramiden einen so unerreicht monumentalen Ausdruck seines Hochsinnes gegeben hat, darf man auch weiterhin eine Kunst erwarten, die den Einzelnen zu verherrlichen vor allem bestimmt ist. Denn diese Pyramiden sind, wenn immerhin Grabmäler, feste Steindecken über der Zelle, die den toten Leib bewahren soll, an dessen Erhaltung nun einmal so viel gelegen ist, doch noch weit mehr, sind „steingewordene Heldengrabhügel“, Zeugen eines fürstlichen Machtbewußtseins ohne Gleichen. Ein solches Machtbewußtsein aber schließt ohne Zweifel eine besondere, wenn auch ganz naive Wertschätzung menschlicher Kraft und Größe ein. Zeiten, in denen wir eine solche Wertschätzung

8 des Menschen finden, pflegen, das lehrt die Kunstgeschichte durchweg, der Entwicklung der Plastik besonders günstig zu sein. Nach der ägyptischen Plastik fragen wir also zuerst.

Wir werden nicht enttäuscht. Eine weit entwickelte Bildnerkunst tritt uns entgegen. Und es ist bezeichnend, alle Urteile stimmen darin überein: das Beste, was die ägyptische Plastik gezeitigt hat, gehört der Zeit der Pyramidenerbauer, den Gräbern des alten Reichs (2800—2500 v. Chr.) an. Da finden sich jene schönen Figuren, die dem Ka, dem angenommenen schattenhaften Abbild des Menschen, beim endlichen Zerfall des irdischen Leibes als Wohnsitz dienen sollten. Sie sind also möglichst treue Ebenbilder der Toten, in deren Grabkammern sie aufgestellt wurden, Bildnisfiguren. In der Tat sind sie erstaunlich lebendig. Das Streben nach Treue führte wenigstens in der Arbeit am Kopf zur Wiedergabe auch feiner und feinsten Hebungen und Senkungen der Flächen, zum Ausdruck des Besonderen, des Persönlichen, zu voll überzeugender Lebendigkeit: so haben diese Menschen ausgesehen. Man erinnere sich: die griechische Kunst hat erst reichlich 2000 Jahre später ähnliches erreicht.

Neben den Bildnisfiguren stehen die sogenannten Dienerfiguren, Bilder von Untergebenen in irgend einer Beschäftigung. Sie sind dem Ka ins Grab mitgegeben, um für seinen Unterhalt

zu sorgen, sie mahlen, backen, schlachten, brauen 9  
Bier, schüren das Feuer und schleppen Lasten.  
Diese Figürchen überraschen durch die Deutlichkeit der Bewegung. Sie sind durchaus auf die Klarheit des Motivs hin gearbeitet, Haltung, Bewegung der Gliedmaßen ist sehr ausdrucksvoll. Aber es ist nicht ein von Muskeln und Bändern bewegtes Knochensystem, was in ihnen dargestellt wird; wir finden keine vollrunden Glieder: das mimische Element ist besser entwickelt als das plastische. Was also dieser Plastik im Ganzen fehlt, ist die gleichmäßige Durchbildung des ganzen Körpers. Er ist noch nicht klar als einheitlicher, allseitig bedingter Mechanismus gefaßt, dessen „von innen“ regierte Bewegung in ihrer plastischen Erscheinung an den Körperflächen studiert wäre, als Organismus mit einem Wort. Noch interessieren Einzelheiten, dort der Kopf, hier die Ausdrucksfähigkeit der bewegten Gliedmaßen an sich. Der Gegensatz zu den Anfängen griechischer Plastik ist deutlich, so nahe sich vielfach die Gebilde stehen.

Immerhin: wer will bestreiten, daß sich schließlich eine echte Plastik aus diesen Ansätzen hätte entwickeln können?! Einzelne Figuren, wie der bekannte sitzende Schreiber im Louvre, zeigen eine so gute Beobachtung auch in der Bildung der Kniee, der Schenkel, daß hohe Erwartungen gerechtfertigt erscheinen.

10 Diese Erwartungen erfüllen sich nicht. Es entwickelt sich keine freie, echte Plastik, ja das bildnerische Schaffen der Folgezeit erstarrt in der Wiederholung des einmal angenommenen Formenkanons, mindestens so weit die ganze Figur in Frage kommt.

Warum das? Kommen wir mit der Erklärung aus: die Anlage des ägyptischen Volkes versagte eine höhere Ausbildung der eigentlich bildnerischen Kunst?

Ich glaube, eine solche Erklärung wird gerade nach dem vielverheißenden Anfang plastischen Schaffens nicht voll befriedigen. Und sagen wir, die spezifische Wandlung der ägyptischen Plastik erkläre sich aus dem immer stärkeren Hervorwachsen des tektonischen Elements in ihr, so verschieben wir nur die Frage: warum wird denn die freie Menschengestalt dem Zwang tektonischer Gebundenheit unterworfen? Ich glaube, hier ist der Punkt, wo uns rein ästhetische Erörterungen nicht weiter führen. Aber sehen wir zunächst zu, wie sich die ägyptische Kunstgeschichte weiter gestaltet.

Nicht nur die Plastik „erstarrt“. Ebenso schwer wiegt eine andere Tatsache: die Fürsten des mittleren Reiches, erst recht die des neuen bauen immer seltener, allmählich gar nicht mehr Pyramiden. Dagegen konzentriert sich ihr Baueifer auf die Errichtung gewaltiger Tempel. Erinnern

wir uns des oben hervorgehobenen Zusammen- 11  
hangs zwischen dem Pyramidenbau einerseits,  
der Blüte der Bildnerkunst andererseits: als die  
gemeinsame Wurzel beider Erscheinungen er-  
gab sich uns ein hoch entwickeltes Selbstgefühl.  
Diese Tatsache mag uns einen Fingerzeig geben:  
liegt vielleicht der beobachteten Wandlung eine  
tiefere Wandlung des Gesamtempfindens zu-  
grunde? Darf man folgern: wenn jetzt der Fürst  
selbst seine höchste künstlerische Aufgabe im  
Tempelbau sieht, so ist dies ein Anzeichen da-  
für, daß die Hingabe an das Überirdische eine  
neue Form angenommen hat, daß sie das Stre-  
ben nach Verherrlichung der eigenen Person  
überwiegt. Das Selbstgefühl ist dem Bewußtsein  
der Abhängigkeit vom Jenseits gewichen. Solche  
Zeiten fördern die Entwicklung echter Plastik  
nicht. Wo irgend in der Geschichte das Bewußt-  
sein der Stärke und Würde des Menschen, der  
Schönheit seines Leibes als seiner körperlichen  
Erscheinung, dieser eigentliche Nährboden pla-  
stischen Gestaltens schwindet vor der Vorstel-  
lung menschlicher Unzulänglichkeit, göttlicher  
Übermacht, da läßt sich auch eine spezifische  
Färbung, bald eine Minderung des plastischen  
Schaffens beobachten. So würden also die Ent-  
faltung religiöser Baukunst und das Verküm-  
mern des eigentlich bildnerischen Vermögens  
eine Parallelerscheinung in der gewandelten und

12 gesteigerten Religiosität des mittleren Reiches haben.

Diese Wandlung und Steigerung der Religiosität zunächst ist eine Tatsache. Vielleicht haben die trüben Zeiten, die den Untergang des alten Reiches herbeiführten, die Veränderung veranlaßt oder doch begünstigt. Es ist das nur eine Vermutung. Fest steht dagegen<sup>9)</sup>, daß wirklich an die Stelle der alten naiven, durchaus auf irdische Ziele gerichteten Gottesverehrung eine neue, um ihren Erfolg ängstlicher bekümmerte getreten ist. Leider wissen wir zu wenig von der Weltbetrachtung der ältesten Ägypter, um die Art ihrer Religiosität im Einzelnen schildern zu können. Soviel aber scheint sicher: diese Religiosität war nicht jenseitsdurstig. Man betete zum Ortsdämon, opferte ihm, feierte sein Fest und pflegte sein Tier — alles, ihn günstig zu stimmen, um sehr realer Vorteile willen. Ethische Vorstellungen mischen sich nicht ein. Und auch die Sorge um die Fortexistenz nach dem Tode ist nicht etwa eingegeben von dem Bewußtsein, daß dieses jenseitige Leben eigentlich erst das wahre Leben, ein irgendwie besseres, höheres sei. Nichts weniger als das. Man dachte sich diese Fortexistenz vielmehr lediglich als eine Verlängerung des irdischen Daseins, erfreulich nur, sofern dem Abgeschiedenen dieselben Freuden und Genüsse gesichert werden können, die das Diesseits verschönen.

Und sie dem Toten tatsächlich zu sichern, darauf 13  
geht ja eben die ganze umständliche Bestattungs-  
weise und der ganze Totenkult schon der ältesten  
Zeit aus. Gewiß, das Sinnen und Trachten der  
Ägypter des Alten Reiches war durchaus welt-  
freudig. Nun vollzog sich eine Wandlung im  
religiösen Empfinden des Volkes. Sie hat, soviel  
scheint deutlich zu sein, eine merkwürdige Ent-  
wicklung der Lehre von den Göttern, die Ent-  
faltung einer bestimmt gefärbten Theologie zur  
Voraussetzung. Nicht nur sind die alten Gau-  
und Ortsdämonen zu Sonnengöttern und Him-  
melsgöttinnen geworden und damit zu Mani-  
festationen des einen Lichtgottes, von dem aller  
Segen kommt. Ebenso bedeutungsvoll scheint,  
daß die Vorstellungen vom Fortleben nach dem  
Tode in der erweiterten Osirislehre eine, speku-  
lativ gewonnene, Ausbildung erfahren haben, die  
über die alten verhältnismäßig einfachen Ideen  
vom Weiterleben im Jenseits weit hinausführt.  
Und, was das wichtigste ist, diese neue Osiris-  
lehre ist ebenso wie jene neue Auffassung der  
Gaugötter Geheimlehre, nur dem Eingeweihten,  
Wissenden vertraut.

Man begreift: das alte naive Verhältnis zu den  
Göttern muß einem von Formeln und Zeremonien  
strotzenden, von Priestern peinlich überwachten  
Verkehr mit dem Jenseits weichen, einer ängst-  
lichen Sorge um diese Dinge, einem Empfinden,

14 das weit abliegt von der nichts weniger als transcendenten Weltbetrachtung der ältesten Zeit. Diese Entwicklung tritt erst im Mittleren Reiche deutlich hervor. Sie setzt aber zweifellos schon im Alten Reiche ein und vollendet sich, wie es scheint, in den Zeiten des Überganges. Und ebenso sicher ist, daß der Anteil, den weitere Kreise an den neuen Lehren nehmen, ständig wächst: die von Götternamen abgeleiteten Personennamen werden häufiger, der Tempelbesitz hat sich vermehrt.

Was gewinnen wir aus diesen Beobachtungen? Ich bin weit entfernt zu glauben, daß nun alles „erklärt“ sei, daß etwa die Wandlung und Steigerung des religiösen Empfindens unmittelbar das Sinken des plastischen Vermögens, den Verzicht auf eine gigantische Denkmalkunst „verursacht“ habe. Wohl aber glaube ich, daß jene Wandlung der treueste Spiegel einer Veränderung des Gemeinempfindens ist, wenn ich so sagen darf. Und daß diese Veränderung des Gemeinempfindens ebenso ihren Ausdruck in jenem Umschlag des künstlerischen Schaffens findet. Beide Wandlungen weisen also zurück auf einen geschichtlichen Vorgang, den weiter zu erläutern wir dem Historiker überlassen müssen und dürfen. Er mag das vielverzweigte Netz der Grundfaktoren, deren Zusammenwirken alles geschichtliche Leben bestimmt, als Rasse, Landschaft, Wirtschaftsweise, politische und soziale Verhältnisse usw. darlegen,

er mag versuchen, aus den Veränderungen, die sich an jenen Faktoren vollziehen, auch die Wandlungen im Zustand des geistigen Lebens so weit abzuleiten, als sie überhaupt ableitbar sind. Wir werden ihm mit um so größerem Vertrauen folgen, als seine Schilderung gewiß nicht zur Erklärung kunstgeschichtlicher Vorgänge zurechtgemacht erscheinen dürfte: eines solchen Ansehens erfreut sich die Kunstgeschichte vorläufig noch nicht. Wenn uns also — wie in unserem Falle — der Historiker gerade an der Stelle der Entwicklung, die eine Veränderung des künstlerischen Empfindens aufweist, auch von einer Veränderung des geistigen Lebens, hier des religiösen Empfindens zu berichten hat, so werden wir gewiß davon Notiz nehmen und versuchen dürfen, das Gemeinsame in beiden Wandlungen herauszufinden. Das ist in unserem Falle nicht schwer: es ist der Umschlag der Stimmung: an die Stelle unbefangener Weltfreude tritt — um es ganz kurz so zu bezeichnen — das Gefühl der Abhängigkeit. Diese Wandlung findet ihren künstlerischen Ausdruck in der berührten Tatsache: an die Stelle der Denkmalkunst und der Plastik tritt der Tempelbau.

Aber unsere Darlegung bliebe unvollständig, wenn es uns nicht gelänge zu erweisen, daß dieser Tempelbau in der Tat die neue Stimmung vertritt. Und damit sehen wir uns vor die Aufgabe gestellt, auch die andere Seite unserer These zu

16 erläutern: auch die besondere Färbung des Kunstschaffens einer Periode vermag uns vielfach ein Ausblick in die Kulturgeschichte verständlich zu machen.

Schon im Mittleren Reiche (2200—1800) scheint das System des ägyptischen Tempels für alle nachkommenden Zeiten ausgebildet worden zu sein. Und gewiß haben wir in diesem System die größte künstlerische Schöpfung der so vielfach dunklen Periode zu sehen. Umfangreichere Reste von Tempeln sind uns freilich erst aus dem Neuen Reiche erhalten. Aber in ihnen erscheint das System schon so durchaus fertig, daß wir seine Entstehung weiter zurück datieren müssen. Betrachten wir also zunächst einmal dieses System selber.

Weit draußen schon kündigt der Tempel sich an: eine Allee von Sphinxfiguren führt auf ihn zu. Nicht unvermittelt also erhebt sich vor dem Frommen plötzlich die Pforte, die zum Heiligtum seines Gottes führt. Er wird vielmehr schon auf der Straße, die ihn zum Tor bringt, gewissermaßen geleitet, bestimmter auf sein Ziel gerichtet. Seine Gedanken sammeln sich, er fühlt sich veranlaßt, abzutun, was ihn an sein irdisches Dasein kettet, sein Denken auf den Gott und sein Anliegen bei ihm zu konzentrieren.

So vorbereitet steht er nun vor dem gewaltigen Pylonentor, das durch das Ungeheure des Maß-

stabs und die große feierliche Form die ganze 17  
Bedeutung des Eingangs sinnfällig macht.

Er tritt ein und nun beginnt jenes folgerichtige System allmählicher Raumverkleinerung und ebenso allmählicher Lichtabnahme, das auf das Entschiedenste und Stärkste auf einen bestimmten Eindruck hinwirkt. Aus dem Hof mit offenen schattigen Säulenhallen ringsum tritt der Eingeweihte in den Säulensaal, dessen Dunkel nur in der Mitte, den Weg entlang, den er zu gehen hat, aufgehellte ist durch das Licht, das oben seitlich in das überhöhte Mittelschiff des Raumes eindringen kann. Und dann, wenn er in die Zelle selbst treten sollte — was freilich nur dem König gestattet war — umfängt ihn vollkommenes Dunkel.

Es ist deutlich: wir haben da eine Veranstaltung, die ganz folgerichtig aus einer Grundform heraus entwickelt ist. Der Weg zum Gotte hin ist der Kern der Schöpfung, aus dem alles übrige erwächst. Er führt durch verschieden gestaltete Räume: was gewaltig und erhaben ist, spricht zunächst. Dann rückt dem Vorwärtsschreitenden die Decke immer näher, immer mächtiger bedrängen ihn die schweren Säulen, immer geheimnisvoller wird das Dunkel um ihn. So schwindet immer völliger jeder Zusammenhang mit der Welt da draußen, wird immer stärker das Gefühl beklemmender Enge, überwältigenden Drucks, und damit das Bewußtsein der Abhängigkeit von den



18 dunklen geheimnisvollen Mächten, zu denen man hierher gewallfahrtet ist.

Sicherlich: nichts in dieser Architektur gibt dem Menschen das Gefühl seiner Bedeutung, seines Wertes. Ihre Raumpoesie ist ganz anderer Art. Eine monumentale Verherrlichung des Außerirdischen ist sie, des Jenseits. Und nicht eines Jenseits, das droben ist im Licht, eines Jenseits vielmehr, in dem unbegreifliche Mächte walten, die es mit ängstlicher Sorge nach den Überlieferungen uralter Weisheit günstig zu stimmen gilt. Der ägyptische Tempel, wie ich ihn hier zu charakterisieren versucht habe, entstand wie schon oben gesagt, vermutlich erst im Mittleren Reiche. Wie immer das System erwuchs: daß es monumental ausgebildet und dann festgehalten werden konnte, beweist, daß es eine Zeit gab, in der es den Ausdruck des eigensten Empfindens der Religiösen darstellte. Und diese Zeit kann nicht wohl mehr die der naiven Dämonenverehrung gewesen sein. Der fertige ägyptische Tempel scheint die schon berührte Entwicklung der Theologie, der Spekulation vorauszusetzen. Ich meine natürlich nicht, daß diese Spekulation selber die Form des Tempels bestimmt haben müsse. So kommen künstlerische Leistungen von dieser Bedeutung nicht zustande. Wohl aber muß der Untergrund des Empfindens, auf dem jene Spekulation erst erwachsen konnte, dage-

wesen sein, bevor auch der ägyptische Tempel, 19  
wie wir ihn kennen gelernt haben, möglich war.

Also: der ägyptische Tempel ist zunächst ein Werk eigentlichster Architektur, eine Raumschöpfung von grandioser Kraft. Weder der Geist der Plastik noch der der Malerei haben allererst entscheidend mitgesprochen.

Aber: da er wie jeder künstlerisch gestaltete Raum eine bestimmt differenzierte Wirkung ausübt, eine andere als die gotische Kathedrale, eine andere als der Barocksaal, so haben wir das Recht, weiter zu fragen: welcher Art ist diese Wirkung, warum ist sie gerade so. Eine volle Antwort auf diese Frage finden wir im Gebiet der bildenden Künste selber nicht. Hier hat der Historiker das Wort, und wir haben seine Antwort schon gehört. Es ist das stark und in einer ganz bestimmten Richtung ausgeprägte Verhältnis zum Jenseits, das hier mitspricht. Ich sage nicht, daß eine solche Betrachtung alles erklärt. Ja ich sage zunächst nicht einmal, daß sie überhaupt unmittelbar erklärt. Wenn wir ganz besonnen sind, halten wir vielmehr nur dies fest: hier ist eine Architektur und hier eine Religion, beide von bestimmter Eigenart. Beide erwachsen auf demselben Boden, in demselben Volk, in derselben Zeit. Wir haben das Recht, als ihre gemeinsame Wurzel das Gemeinempfinden ihrer Schöpfer anzunehmen. Dieses Gemeinempfinden spiegelt

20 sich besonders deutlich im Verhältnis zum Jenseits wider. Das ist es, was die Jenseitsvorstellungen eines Volkes über die besondere Art seiner bildenden Kunst aussagen können.

Aber gehen wir weiter. Der ägyptische Tempel ist nicht nur Innenraum, er zeigt auch Mauern, eine Decke, Stützen, kurz eine Einkleidung. Betrachten wir nun diese. Ihr eigentliches Wesen ist längst feinsinnig charakterisiert worden. Aus dem Erd- und Ziegelbau erwachsen hat diese Architektur die Eigenart ihres Ursprunges streng festgehalten. Alle Erd- und Ziegelbaukunst fordert flächige Behandlung der Schauseite an allen Gliedern. Dem Material fehlt das plastische Leben des Hausteins. So herrscht denn an Stelle der belebenden, die Funktion des Gliedes deutlich bezeichnenden plastischen Durchbildung das Flächenmuster, farbige Glasur, Putz, Malerei. Schon Gottfried Semper hat im ägyptischen Tempel das große Beispiel der „Bekleidungskunst“ gesehen. Die Wände sind nur Träger wirklicher oder gemalter Bildteppiche, die Säulen Abbilder von schwanken Stengeln, deren Blütenkelche in den blauen, sternbesäten Himmel der Decke aufragen, die sie nicht tragen, die vielmehr über ihnen zu schweben scheint.

So wird also nirgends die Leistung des einzelnen Gliedes plastisch ausgedrückt. Was wir haben, ist der Raum. Ihn umgeben ringsum Bilder.

Angesichts dieser Tatsache muß es überraschen, 21  
daß wir gerade in den älteren Denkmälern des  
Neuen Reiches einem Bauteil begegnen, der sich  
dem System, wie wir es eben charakterisiert ha-  
ben, gar nicht recht einfügen will: ich meine die  
sogenannte protodorische Säule. Sie taucht, so  
weit wir wissen, zuerst in den Felsengrabkam-  
mern des Mittleren Reiches auf, und die An-  
nahme, daß sie dort auch entstanden sein möchte,  
hat sehr viel für sich. In den Freibau des Nil-  
tals, dem sie sich vielleicht noch in den Zeiten  
des Mittleren, jedenfalls spätestens zu Beginn des  
Neuen Reiches eingliederte, brachte sie aus ihrer  
Felsenheimat vor allem eine Mitgift mit herunter:  
den Charakter des Steines.

Ohne Analogie zu einem lebendigen Körper  
der organischen Natur war sie zunächst ein durch-  
aus tektonisches Gebilde, ein dem gewachsenen  
Felsen abgewonnener 8—16seitiger Pfeiler. Aber  
weckt nicht schon die Kopfplatte, die allseitig  
gleichmäßige Begrenzung, und gar die Einziehung  
der 16 Seiten nach innen die Vorstellung gesam-  
melter, auf eine Mittelachse zusammengezogener  
Kraft, die nun verwertet wird, eine Last zu tragen,  
das heißt also die Vorstellung eines mit Fähig-  
keiten und Empfindungen ausgestatteten Körpers?  
Es scheint uns fast selbstverständlich, der Pfeiler-  
säule diese Vorstellung entgegen zu bringen. In  
Wahrheit ist es nicht selbstverständlich. Die neue

22 Auffassung besagt doch, daß wir dazu fortschreiten, das starre tektonische Gebilde zu beleben, es mit Leben auszustatten nach Analogie unseres eigenen Lebens, den Stein körperlich im engeren Sinne zu nehmen.

Wie wenig selbstverständlich eine solche Auffassung der frei tragenden Stütze an sich ist, ergibt sich eben aus der ägyptischen Kunstgeschichte. Wäre der Ägypter dazu gelangt, die protodorische Pfeilersäule in dem erörterten Sinne anzusehen und sie dieser neuen Anschauung gemäß formal auszubilden, so hätte sich aus der so viel versprechenden Architektur der älteren Zeit der 18. Dynastie ein Stil entwickeln können, ja müssen, der schließlich den Bann der „Bekleidungskunst“ gesprengt hätte.

Es kam nicht dazu. Vielmehr wird eben der Charakter der Bekleidungskunst ganz konsequent weiter ausgebildet. In einer derartigen Architektur fand die Pfeilersäule keine bleibende Stätte: sie verschwand alsbald, um der bunten Pflanzensäule die Alleinherrschaft zu überlassen.

Der letzte Grund dieser Erscheinung kann kein anderer sein: dem ägyptischen Volk ist und bleibt der künstlerische Begriff des Organismus fremd. Hier kommt an entscheidender Stelle zum Aus-  
trag, was sich in den Zeiten des Alten und Mittleren Reiches vorbereitet hatte. Wir sahen, wie und warum die Ansätze zu einer wirklichen Plastik

verkümmerten. Weder die Bildnisfigur noch die 23  
Dienergruppen zeigten schließlich ein eigentliches  
Verständnis für den organischen Aufbau des Men-  
schenleibes. Und seit den Tagen ihrer Entstehung  
hatte die Richtung, die das geistige Leben so ent-  
schieden genommen, erst recht jede Würdigung  
des menschlichen Körpers, jedes eingehende In-  
teresse an ihm ausgeschlossen. So stand man nun  
dem Steinpfeiler ohne die Kraft, ihn plastisch zu  
beleben, gegenüber. Es war nur folgerichtig, daß  
man ihn bald ganz fallen ließ. Also: das Ver-  
schwinden der sogenannten protodorischen Pfei-  
lersäule aus der ägyptischen Tempelarchitektur  
ist das letzte Glied einer Entwicklung, als deren  
Tendenz wir das Verkümmern des eigentlich plasti-  
schen Triebes im Kunstleben der Ägypter anzu-  
sehen haben. Und auf diesen Vorgang wirft der  
Wandel von der naiven, realistischen, aufs Dies-  
seits gerichteten Weltbetrachtung des ältesten  
Ägypten zu der spezifisch jenseitig orientierten des  
Mittleren und Neuen Reiches ein scharfes Licht.

Ich sagte oben, daß die Kunst, die sich an den  
raumeinschließenden Teilen der ägyptischen Tem-  
pelarchitektur zeigt, den Charakter der „Beklei-  
dung“ folgerichtig festgehalten habe. Wiederum  
hat schon Gottfried Semper die Entwicklungstendenz einer derartigen Behandlung der Schau-  
seiten richtig bestimmt: sie führt zur malerischen  
Durchbildung des Ganzen.

24 In der Tat schien es, als ob der ägyptischen Kunst dieser Ausgang vergönnt sein sollte. Wie schon in den Zeiten des Mittleren Reiches wirkte auch jetzt die Berührung Ägyptens mit dem Ausland auf das Gestaltungsvermögen anregend und erfrischend.

Unverkennbar ist zunächst das steigende Interesse an fremder Welt und fremden Menschen. Man denke an die berühmten Darstellungen der Expedition nach dem Goldlande Punt. Die um diese Zeit eingetretene Erweiterung des Gesichtskreises der Ägypter (Syrischer Krieg, Verkehr mit den Fürsten des Ostens) hat zweifellos ihre Anlage scharf zu beobachten und charakteristisch zu schildern noch besonders geweckt. Die Rückwirkung auf die Darstellung auch der heimischen Umgebung bleibt nicht aus: das Lokale (Haus und Garten), die Tierwelt ist nie so ausführlich und so gut geschildert worden, wie in den Tagen der 18. Dynastie, und die Bilder aus dem täglichen Leben sind reicher und feiner als in der unmittelbar voraufgegangenen Zeit. Aber was wichtiger ist: dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht entgehen, daß jetzt die typischen Darstellungs„fehler“ (Übereinander statt des Hintereinanders, mehrfacher Wechsel zwischen Vorder- und Seitenansicht an einer und derselben Gestalt, Vermischung von Grundriß, Vogelperspektive und Ansicht in der Darstellung von Räum-

lichkeiten) seltener werden und dagegen die Anläufe sich mehren, wirklich gesehene Situationen zu schildern. In der Anerkennung dieser Wandlungen ist man einig. Dagegen ist m. E. noch nicht genügend betont worden, daß auch die Baukunst um diese Zeit einer zunehmend male-  
rischen Auffassung verfällt. 25

Nicht nur, daß man den Charakter der Bekleidungskunst festhielt, man machte jetzt voll Ernst damit, die konstruktiv wichtigen Teile dem „Gesamtbild“ zuliebe völlig unter einer male-  
rischen Hülle zu verstecken. In dieser Zeit entstand ja doch jener Saal, der neuerdings<sup>10)</sup> als Zeugnis dafür aufgeführt worden ist, daß der ägyptische Innenraum ein Bild des überschwem-  
ten Nillandes darstellen sollte mit dem von Fischen und sonstigem Getier belebten Wasserspiegel in der Mitte des Fußbodens, dem üppigen, von Vogel-  
schwärmen durchzogenen Dickicht an den Ufern, den kleinen roten Erdhügeln mit aufsprießenden Lotus- und Papyrusstengeln, auch einzelnen Palmen dazwischen und dem blauen, mit goldenen Sternen besäten Himmel über dem Ganzen. Mag diese Umwandlung des Innenraumes in ein land-  
schaftliches Bild auch nicht in allen Sälen streng durchgeführt worden sein, jedenfalls kam sie vor. Und sie zeigt schlagend, daß in diesen Bauten keinerlei konstruktiver Zusammenhang der Glieder dargestellt oder auch nur angedeutet

26 wird. Das „Bild“ ist die letzte Tendenz der Schöpfung.

Aber noch mehr, auch der Außenbau wird der malerischen Auffassung entsprechend gewandelt. Ich will nicht reden von der herrlichen Terrassenanlage in Dêr el-Bahri mit ihren breit auseinandergelegten Abschlußhallen jedesmal dem ansteigenden Besucher gegenüber und ihrer gärtnerischen Ausgestaltung, von diesem unzweideutigen Denkmal malerischen Empfindens. Ich will nur auf eine Entwicklung hinweisen, die mir höchst charakteristisch erscheint, weil sie das alte Tempelschema selber angreift. Man wird nach den erhaltenen Beispielen annehmen dürfen, daß im alten Tempel die Höfe an drei oder an allen vier Seiten von Säulenhallen umgeben waren. Vielleicht ist auch die Anordnung eines mittleren Säulenganges, wie wir ihn im Muttempel Amenhoteps III. zu Karnak finden, ursprünglich. Diese Anordnung entspräche mindestens der Entstehung des Ganzen aus dem Wallfahrtstempel mit dem Vorhof für die Pilger und der Prozessionsstraße durch diesen hin am besten. Aber gleichviel. Sicher ist jedenfalls, daß diese Anordnung später nicht wiederkehrt, ja, daß auch der Charakter des Hofes, als eines allseitig von Hallen umgebenen Vorraumes, einer neuen Anschauung geopfert wird: unter Sethos I. läßt man die Säulenreihe nur an der dem Eingang gegenüberliegenden

Tempelseite stehen und macht sie somit zur 27  
Schauseite. Noch stärker tritt diese Tendenz unter  
Ramses II. hervor, da finden wir im zweiten Hof  
des Ramesseums (vom ersten sehen wir der Zer-  
störung wegen ab, doch scheint er gar in der  
linken Seite, der einstigen Palastfassade, seine  
Schauseite gehabt zu haben, also dem alten Sinn  
vollends zuwider) an der Eingangsseite Osiris-  
pfeiler, rechts und links Säulenhallen und an der  
Tempelseite eine Terrasse mit Treppenaufgän-  
gen, Osirispfeilern und Säulen dahinter, also eine  
ganz reich ausgestattete Schauseite der Eingangs-  
seite gegenüber, von dieser aus höchst reizvoll  
anzusehen, ein Bild. Der Betrachter mochte die  
Schönheit der Verhältnisse, Formen und Farben  
bewundern, sich am Spiel des Lichtes um die Pfei-  
ler und Säulen freuen, das feine Helldunkel ge-  
nießen, aus dem noch allerlei Gestalt und Farbe  
hervorleuchtete.

Man bemerke, was das heißt. Ohne Aufent-  
halt geleitete im alten Tempel die Architektur  
selber den Frommen bis vor die letzte Schwelle.  
Der künstlerische Charakter der ganzen Veran-  
staltung beruhte vor allem auf der besonderen Raum-  
anlage und ihrer spezifischen Wirkung auf das  
Gefühl. Jetzt veranlaßt die Hofarchitektur den  
Besucher, zu verweilen und den Anblick, der sich  
dem Überraschten nach dem Durchschreiten des  
Tores bietet, in Ruhe zu genießen. Neben die

28 Raumwirkung, ja sie durchkreuzend, auflösend, tritt die Wirkung auf das ruhig schauende Auge, die Bildwirkung; der einheitliche Eindruck folgerichtig abgestufter Räume ist gestört, der Sinn des Ganzen aufgehoben. Gewiß, ich betone den Wandel hier stärker, als man ihn vielleicht in Wirklichkeit empfinden wird: auch so noch zeugt die Hofarchitektur gewaltig für die einstige künstlerische Absicht. Aber es ist kein Zweifel: ein verhängnisvoller Schritt war mit jener Neuerung geschehen. Und er ist ganz gewiß vor allem als ein Ergebnis des Wandels der künstlerischen Gesamtanschauung zu erklären. Die Raumkunst schien ihre besondere Färbung von der Kunst malerischen Gestaltens erhalten zu sollen.

Es schien nur so: die ägyptische Kunst ist diesen Weg nicht weiter gegangen. Wie in der Reliefkunst und Malerei bleibt es auch hier bei Ansätzen: eine neue Weise wurde nicht erobert.

Warum das? Wieder versagt die ästhetische Betrachtung die Antwort. Und wieder hat sie der Historiker bereit.

Aber sehen wir zunächst zu, welche Signatur die Kunst der letzten Zeiten des ägyptischen Reichs (vor dem Einströmen der griechischen Kultur) trägt. Daß Plastik und Architektur neue Züge nicht zeigen, darüber ist man einig. Wie steht es mit der Malerei? Äußerlich genommen hat sie sich noch weiter ausgebreitet. Am und im

Tempel sind alle Wände, soweit das Auge reicht, 29 mit Bildern bedeckt. Auch die Säulen sind, abgesehen von einer Fuß- und Kapitellzone, mit umlaufenden Bildstreifen ausgestattet. Dazu kommen die umfangreichen Bilderzyklen in den späteren ungeheueren Königsgräbern von Bibân el-Mulûk und einigen anderen. Betrachten wir aber diese Malereien näher, so zeigt sich sofort, daß auch hier jene Ansätze zu einer wirklich malerischen Behandlung der Vorwürfe, die wir in den Zeiten der 18. Dynastie (besonders unter Amenhotep IV.) fanden, nicht weiter entwickelt worden sind. Es herrscht überall wieder der alte Stil, d. h. eine Darstellungsweise, die mit ein für allemal ausgeprägten Schematen einen ebenso stereotypen Inhalt veranschaulicht. Nicht nur die Zerlegung der Fläche in Streifen, das Übereinander statt des Hintereinanders in der Darstellung, überhaupt jeder einzelne Zug steht von vornherein fest, Haltung und Bewegung der Figuren so gut wie die Zeichnung von Mund, Nase, Augen und Haar, der völlig flächige Farbauftrag so gut wie die Skala der Farben. Alles im Grunde genau wie in den Zeiten des Alten Reichs. In der Tat unterscheiden sich die Bilder, sagen wir von etwa 2500 und die von ungefähr 1200 nur in mehr oder weniger geringfügigen Äußerlichkeiten, nicht so, wie sich Bilder der Renaissance von solchen des Mittelalters unterscheiden, nicht einmal so weit, wie

30 sich die Malerei der Hochrenaissance von der der Frührenaissance abhebt. Anfang und Ende gleichen sich, denn diese Kunst der Darstellung auf der Fläche hat eine neue Tendenz nicht angenommen, oder vielmehr diese im Entstehen erstickt. Es handelt sich nicht darum zu zeigen, wie die Welt eigentlich aussieht. Vielmehr soll ein bedeutsamer Inhalt dem Beschauer vermittelt werden. Und fragen wir nach diesem Inhalt selber, so halten wir zugleich den Schlüssel zum Verständnis des denkwürdigen Vorgangs in den Händen: Die Ruhmestaten des göttlichen Pharaos, sein Verkehr mit anderen Göttern werden an den Tempelwänden, das Geschick der abgeschiedenen Seele an den Wänden der Grabkammer dargestellt. Es ist also religiöse Malerei. Ein Blick auf die Religion selber zeigt, daß sie nicht wohl anders ausfallen konnte, als sie eben ausgefallen ist. Wie es den Ägyptern auf keinem Gebiet des geistigen Lebens gelang, den Bann der Tradition zu durchbrechen, so gelang es ihnen auch nicht, die religiösen Vorstellungen zu klären und fortzubilden, zu ethisieren — man kann auch sagen: zu vermenschlichen. Der Versuch einer Reform unter Amenhotep IV. schlug bekanntlich fehl. Und von da an verfällt wie das geistige, so auch das religiöse Leben vollends einer völligen Erstarrung. Der Wunsch, sich ein erträgliches Los im Jenseits zu sichern, beherrscht alles. Und

man sucht diese Sicherheit bekanntlich auf den 31  
abenteuerlichsten Wegen. Wieder müssen wir  
es dem Historiker überlassen, aufzuzeigen, wie  
dieser Prozeß sich vollzog, warum er sich  
so vollziehen mußte. Für uns ist nur von  
Belang die Tatsache, daß damit auch für die  
Kunst das Ende da war. Wie es der Wissen-  
schaft versagt war, auf der Grundlage immer er-  
neuter selbständiger Beobachtung ein Weltbild  
aufzubauen, das die Flucht der Erscheinungen  
ordnet, so mußte auch die Kunst darauf ver-  
zichten, zu gestalten, was tausendfältig zu allen  
Sinnen spricht, zu zeigen, wie Welt und Menschen  
und die Sphäre, in der wir leben mögen, wirk-  
lich aussehen, auf uns eigentlich wirken. Solche  
selbständige Arbeit konnte nicht aufkommen,  
wo eine allmächtige Religion die Kunst zu ihrer  
Sklavin macht, eine Religion, die, selber ganz er-  
starrt, auch von der Kunst kein anderes Leben  
fordert als Ausdrucksfähigkeit, als die Möglich-  
keit, mit ihren Mitteln längst feststehendes zu  
berichten, durch die Darstellungen zu erschüt-  
tern und zu erbauen, ja mit ihnen geheimnis-  
volle Wirkungen zu vollbringen: der Seele un-  
mittelbar das Schicksal zu sichern, das sie  
sich ins Jenseits wünscht. Dazu bedurfte man  
keiner neuen Beobachtung. Das ließ sich alles  
viel sicherer, für jeden sofort verständlich  
mit den einmal geprägten typischen Gestalten

32 sagen. So wird die Flächenkunst in Ägypten zum zweiten Male zur Bilderschrift. Die ägyptische Geschichte bietet das beredte Beispiel einer Kunst, die den eigentlichen Nährboden alles künstlerischen Schaffens, das selbständige Gestalten sinnlicher Werte, verläßt. Mochten die Vorstellungen, die sie fortan verkörperte, in ihrem Sinne noch so hohe sein: vor Erstarrung haben sie sie nicht geschützt. Je ausschließlicher das ägyptische Volk wie hypnotisiert der Vorstellung vom Jenseits nachging, um so vollständiger verlor es die Kraft, das Diesseits zu erobern. Hier hat die Religion, oder sagen wir richtiger, diese bestimmte Religion, dieses bestimmte Verhältnis zum Jenseits der bildenden Kunst schließlich die Wurzeln abgegraben. Es ist deutlich! im Alten und im Mittleren Reiche war uns das Verhältnis zum Jenseits der Spiegel des Gesamt-empfindens, das wir voraussetzen mußten, um der Eigenart der bildenden Kunst ganz gerecht zu werden. Hier spielt jenes Verhältnis noch eine andere Rolle in der Geschichte der bildenden Kunst: indem der Gedanke an das Leben nach dem Tode schließlich das ganze geistige Leben in Ägypten unterjocht hat, hat er auch die Kunst unmittelbar mit in Fesseln schlagen helfen.

Hier ist also die Jenseitsvorstellung nicht nur Ausdruck eines bestimmenden Faktors, sondern wenigstens mit bestimmender Faktor selbst.

Ein rascher Überblick über die fernere Geschichte der Kunst mag die gewonnene Anschauung bestätigen und vertiefen. Ich muß es dabei dem Leser überlassen, die Frage, die unsere These zu beantworten sucht, gegebenen Orts selber zu stellen und darnach zu prüfen, ob der Ausblick in die Kulturgeschichte auch hier jeweils gerechtfertigt ist, ob er aufzuhellen vermag, was die ästhetische Betrachtung dunkel läßt. Zunächst bietet sich ein vollkommenes Gegenbeispiel zur ägyptischen Kunst und Kultur in der griechischen. Gerade das, was der ägyptischen Kultur und Kunst so vollständig fehlt, das verständnisvolle Interesse an dem menschlichen Organismus, das ist in Griechenland in besonders starker Weise entwickelt. Ich habe nicht nötig, noch besonders darauf hinzuweisen, wie dieses Interesse die Ausbildung einer Plastik ohne Gleichen in aller Geschichte ermöglicht hat. Auch heute noch, da wir uns aus oft nur allzumäßigen späten Kopien und einigen wenigen erhaltenen Originalen eine Vorstellung von dem einstigen Reichtum der griechischen Bildnerkunst machen müssen, hat diese Schar unvergeflicher Menschenbilder voll Kraft und Hoheit etwas Überwältigendes. Jedes weitere Wort ist überflüssig. Nur eine kurze Bemerkung sei mir noch gestattet. Es ist nicht gleichgültig, zu sehen, wie volle

34 Freiheit in der Bildung des menschlichen Körpers zuerst von den Schulen, die den Bronzeguß pflegten, erobert worden ist. Man vergegenwärtige sich: die Arbeit am Tonmodell, die ein Hilfsgerüst für den Körper nötig macht, eine Art Skelett, das dann mit Ton wie mit Fleisch umkleidet wird, diese Arbeit legt das Studium des organischen Körperaufbaues ganz anders nahe als die Bildhauerei in Stein. Diese Arbeit war denn auch die wirkliche hohe Schule der griechischen Plastik. So erklärt sich erst recht eigentlich die Überlegenheit der Schulen von Ägina, Argos und Sikyon über die der Chioten mit ihren malerischen Tendenzen. Gerade eine solche Betrachtung macht den wesentlichen Kern der Befangenheit aller ägyptischen Plastik besonders deutlich. Doch dies nur im Vorbeigehen.

Wie das Verständnis für den Organismus, der Drang, Körper zu schaffen nach dem Bilde des eigenen Leibes, auch die beiden anderen Künste, Architektur und Malerei beherrscht, ist wiederholt ausführlich und gut dargestellt worden. In der Tat ist es jener Unterschied der ganzen künstlerischen Auffassungs- und Gestaltungsweise, der die Wesensverschiedenheit des griechischen Tempels vom ägyptischen bedingt. In Ägypten haben wir Raumbau und Bekleidungskunst, in Griechenland durchorganisierten Außenbau, eine von

plastischem Empfinden bestimmte Ausbildung 35  
der Glieder<sup>11)</sup>).

Auch die Malerei bemüht sich bis mindestens ins 3. Jahrhundert hinein fast ausschließlich um die Probleme, die die Darstellung des menschlichen Körpers aufgibt, zunächst um die Modellierung der runden Erscheinung auf der Fläche, darnach um den körperlichen Ausdruck des Innenlebens.

Nun drängt sich mit verdoppelter Stärke die Frage auf: wenn also hier in Griechenland gerade das lebendig ist, was in Ägypten fehlt, entspricht dann auch der eigentümlichen Beschaffenheit des geistigen Lebens dort, die wir besonders charakteristisch in den Vorstellungen der Ägypter vom Jenseits ausgeprägt fanden, ein ganz anderes Verhältnis zum Jenseits hier?

Ich brauche die Frage nur zu stellen, so ist die Antwort jedem, der sich mit dem Griechentum auch nur oberflächlich beschäftigt hat, schon auf den Lippen: ganz gewiß! Das macht ja gerade die unvergleichliche, bis in unsere Tage wirkende Kraft dieser Kultur aus, daß das geistige Leben nirgends durch eine dogmatisierte Religion gebunden ist, daß es sich die volle Freiheit wahrt, immer neue Erfahrungen zu machen. Jede Wandlung im politischen, wirtschaftlichen, sozialen Dasein, jede Entdeckung in der Natur und im eigenen Herzen hat ihren leisen feinen Niederschlag

36 im Verhältnis zu dem Göttlichen gefunden. Und so wandelt sich die Auffassung dieses Göttlichen mit der wachsenden Erkenntnis des Diesseits. Gewiß war der Grieche so der homerischen Zeit, wie des 6. und 5. Jahrhunderts, religiös. Und mit Recht sind wir nachdrücklich auch daran erinnert worden, daß der Untergrund seines Empfindens nichts weniger als ein gedankenloser, ewig heiterer Optimismus gewesen. Aber das ist es eben: bei der klarsten Einsicht in das abgrundtiefe Leiden, das durch die ganze Natur geht, diese Kraft, das Leben und seine praktischen Ziele zu bejahen! Es kann wiederum nicht unsere Aufgabe sein, die Quellen aufzudecken, aus denen diese Kraft quillt. Stellt doch diese Aufgabe das tiefste Problem der griechischen Kulturgeschichte überhaupt dar. Genug, jene Kraft ist da, und sie zeigt sich besonders deutlich im Verhältnis des handelnden Menschen zur Religion. So religiös man empfinden mochte, nirgends greift das religiöse Empfinden hemmend, lähmend in das tatkräftige Wirken und Gestalten des Diesseits ein. Es heiligt die letzten, höchsten Begriffe, zu denen dies irdische Leben geführt hat. Aber es meistert dieses Leben nicht. Und vor allem: es ist nicht jenseitsdurstig. Während der gesunden Zeit des Griechentums tritt nirgends, auch nicht bei einem der spezifisch Frommen wie Sophokles, der Gedanke an eine ausgleichende Gerechtigkeit in

einem künftigen Leben bestimmt und greifbar 37  
hervor. Die Auffassung des Jenseits ist vielmehr  
noch im 5. Jahrhundert in den breiten Schichten  
des Volkes im wesentlichen die homerische: die  
bekannten Worte, die der Schatten des Achill  
dem Odysseus in der Unterwelt zur Antwort gibt,  
spiegeln sie wider:

Nicht mir rede vom Tod ein Trostwort,  
edler Odysseus:  
Lieber schon wollt ich das Feld als Tage-  
löhner bestellen  
Einem dürftigen Mann, ohn Erb und eigenen  
Wohlstand,  
Als die sämtliche Schar der geschwundenen  
Toten beherrschen!

Zahllose Grabsteine auch der späteren Zeit  
geben uns Kunde, wie entschlossen man sich mit  
der Tatsache des Todes abfand, wie wenig man  
von einem Jenseits erwartete. Ja, die Grab-  
inschrift wird zur Preisrede auf das Diesseits, zur  
Mahnung an den Zurückbleibenden: „Lebe, denn  
Süßeres ist uns Sterblichen nimmer beschieden,  
als dies Leben im Licht“<sup>(12)</sup>).

Der handelnde Mensch also wird von der Vor-  
stellung eines besseren Jenseits weder gelehrt  
noch beirrt. Auf das Diesseits angewiesen, richtet  
er sein ganzes Sinnen und Trachten darauf, dieses  
Diesseits praktisch und geistig zu bewältigen. Er  
ist es doch schließlich, dessen Arbeit dieses Le-  
ben erst lebenswert macht. So ist mit jener

38 Lebensbejahung endlich auch das hohe Selbstgefühl unlösbar verbunden, das den Griechen auszeichnet. Wo fände sich in der ägyptischen Literatur eine Äußerung wie die des griechischen Chorliedes, das den Menschen rühmt, der die ganze Natur beherrscht, Meer und Erde und alle Tiere, der Sprache und Staatsordnung und Schutz gegen die Elemente eronnen hat: „den Erfindungsreichen trifft kein Geschick ohne Ausweg, nur dem Tod zu entfliehen, wird er kein Mittel finden.“ Das ist die Stimmung, die wir als Untergrund der Ausbildung des plastischen Triebes voraussetzen müssen. Ja, wir können dem hier angedeuteten Zusammenhang sogar noch ein Stück weiter nachgehen. Jene dem Diesseits und seiner Bewältigung zugewandte Stimmung, wie andererseits die hohe Einschätzung des Menschen finden ihren Ausdruck in den Zielen, die sich alle griechische Erziehung steckte. Diese Erziehung war keineswegs nur eine theoretische: den ganzen Menschen galt es zu bilden. Und so reifte im Gymnasium und in der Palästra auch ein Gefühl für den Wert und die Bedeutung des Menschenleibes, ja, noch mehr, dank der glücklichen Sitte, den Körper nackt zu üben, auch die Anschauung des unbedeckten ruhigen und bewegten Menschen, die Aufmerksamkeit auf die Erscheinung der Gesetze seines Baues und seiner Bewegung.

So hat eine bestimmte Welt- und Lebensbe-

trachtung den spezifischen Kunsttrieb geradezu mit 39  
geweckt, ihn allermindestens mächtig gefördert.

#### DAS CHRISTENTUM

Als Praxiteles seinen Hermes schuf, jenes Menschenbild, das die innere Ruhe der großen Zeit noch so vollkommen ausspricht, da waren die Gedanken schon geboren, die schließlich eine völlige Neuorientierung des griechischen Denkens heraufführen sollten: Plato war für die Unsterblichkeit der Seele eingetreten. Erst lediglich die Hoffnung einzelner Mysteriengemeinden, dann lange nur Philosophenmeinung, noch länger, auch nach Plato, weit davon entfernt, Himmelssehnsucht in weiteren Kreisen wachzurufen, hat sich dieser Glaube doch in dem Augenblick unaufhaltsam Bahn gebrochen, als die griechische Kultur alterte.

Ich kann hier nicht wiederholen, was so oft und so schön schon dargelegt worden ist, wie die alten Ideale schwanden, wie man allmählich den Glauben an den Staat, an den Beruf des Menschen und seine Fähigkeit, diese Welt zu beherrschen und besser zu gestalten, verlor, wie alles alt und schal erschien, und wie zur Ergänzung aller irdischen Unzulänglichkeit immer bedeutsamer das bessere Jenseits emporstieg. Das Leben war „welk und greis geworden; eine Ver-

40 jüngerung auf dieser Erde schien ihm nicht mehr beschieden. Um so heftiger wirft sich mit geschlossenen Augen Wunsch und Sehnsucht hinüber in ein neues Dasein, und läge es jenseits der bekannten und erkennbaren Welt der Lebendigen“<sup>18</sup>).

Nicht nur die Philosophie wird zur Religion. In tausend Herzen quillt das ängstliche Verlangen auf, in einem schöneren Jenseits Ersatz für alles Trübe und Schwere dieses Erdenlebens zu finden. Uralte Quellen religiöser Lehre brechen wieder auf. Bei allen Kulturen der Welt, zumal in den Ländern ältester Priesterweisheit, sucht man Befriedigung, Gewißheit. Ägyptische, syrische, thrakische, persische Gottheiten finden ihre Anhänger. Welle auf Welle einer gesteigerten Religiosität aus dem Osten überflutet das römisch-griechische Abendland, und unter ihnen endlich auch die, die bestimmt war, den alten Olymp, Osiris und Kybele zu verschlingen: das Christentum.

Und die Kunst dieser Zeiten? Wir halten uns sofort an das Ergebnis der Entwicklung, an die altchristliche Kunst. Nur wollen wir uns dabei völlig klar darüber sein, daß auch auf diesem Gebiet das Christentum nur die Summe zieht, nur vollendet, was lange zuvor angefangen hat. Fragen wir zuvorderst nach dem Schicksal der Plastik. Warum weicht die Rundplastik dem Relief, überhaupt schließlich die Menschengestalt

einer symbolischen Zeichensprache? Um ein bestimmtes Beispiel anzuführen: warum siegen in der Sarkophagdekoration die neuerdings so viel besprochenen „orientalischen“ Motive, wie die Weinrebe von Vögeln belebt, die paarweise symmetrisch angeordneten Pfauen oder Tauben über die erzählenden Reliefs, die Wunder Christi u. a. m.?

„Ich weiß, daß in mir, das ist in meinem Fleische, wohnt nichts Gutes . . . ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von diesem Leibe des Todes!“ So hätte kein Grieche des fünften Jahrhunderts schreiben können, so schrieb nun der Apostel des jungen Christentums an die Christengemeinde zu Rom. Vor einer solchen Auffassung konnte die antike Verherrlichung des Menschenleibes nicht bestehen. Sobald also christliches Empfinden die letzten Reste antiker Welt- und Lebensfreude aufgesogen hatte, sobald vollends die alte künstlerische Tradition, die neue Nahrung im Empfinden der nachkommenden Zeiten nicht mehr fand, verblaßt war, mußte der Körper der Zeichensprache, die Plastik dem Relief, der Malerei weichen<sup>14</sup>). Der Prozeß, der sich in Ägypten abgespielt hatte, wiederholt sich: eine in jedem Zug typisch festgelegte Formenwelt verkündigt nun von allen Wänden die Heilstatsachen der Religion. Auch dies ist noch Kunst, kann noch Kunst sein. Aber eigentlich bildende Kunst ist es nicht mehr: das bildnerische Schaf-

42 fen ist in dem Augenblick abgestorben, in dem es die suchenden Sinne vor der Welt verschloß.

Und nun die Architektur! Das sinkende Altertum hinterläßt der Christenheit zwei Bautypen, in denen sich noch einmal der alte Gegensatz des Jenseitsbewußtseins und des Selbstbewußtseins — man darf, freilich nur in eingeschränktem Sinne, auch sagen: der Gegensatz zwischen Orient und Hellas — verkörpert: die christliche Basilika und den Zentralbau.

Es ist bekannt, wie die Zentralform fast ganz eingeschränkt ward auf Bauten, deren Bestimmung sie irgendwie einem Einzelnen eignete: die Hofkapelle, die Taufkirche, die Grabkirche. So ist der Persönlichkeitsgedanke, wenn auch sehr verblaßt, doch schließlich in dieser Raumform lebendig geblieben. Eine weit ruhmvollere Geschichte war der Basilika vorbehalten. Vergewärtigen wir uns einen Augenblick ihr System: ein Tor, stattlich ausgebaut, führt zu dem langrechteckigen Vorhof, den Säulengänge umgeben. Eine Halle trennt ihn vom mehrschiffigen Langhaus der Kirche, dessen Mittelraum überhöht ist. Oft, aber nicht immer, legt sich noch ein Querhaus vor, und stets schließt das Ganze in der Hauptachse mit einer halbrunden Apsis ab.

Eine solche Folge von verschieden gestalteten Räumen, zu einer sinnvollen Einheit vereinigt, lag ganz außerhalb des künstlerischen Wollens

der älteren griechischen Welt. Mittelbar wenigstens muß dieses System auf den Orient zurückgehen. Da drängt sich denn in der Tat die neuerdings wieder hervorgehobene Analogie zum ägyptischen Tempel jedem Unbefangenen auf. Es wird eine der nächsten Aufgaben der Forschung sein, zu untersuchen, ob es nicht in Kleinasien Mysterientempel gab, die den wesentlichen Kern des ägyptischen Systems in die Formen des griechischen Aufbaues eingekleidet zeigten, also wirkliche Vorläufer der christlichen Basilika. Aber auch, wenn sich solche Bauten nicht finden sollten, werden wir uns nicht darüber täuschen dürfen, daß der Schöpfung der christlichen Kirche ein Sinn inne wohnt, dem verwandt, der einst die Eigenart des ägyptischen Tempels bestimmte. Auch die christliche Basilika kann man betrachten als eine monumentale Einkleidung des Wegs zu Gott<sup>15</sup>). Freilich: so weit sich die religiösen Vorstellungen der christlichen Gemeinde von denen der Ägypter entfernen, so weit entfernt sich auch die besondere Form der Basilika von der des ägyptischen Tempels.

Ich darf darauf verzichten, diesen Unterschied hier noch weiter auszuführen, wichtiger ist uns in diesem Zusammenhang die Verwandtschaft. Und da kann, das gilt es ganz scharf zu erfassen, kein Zweifel sein: was das christliche mit dem ägyptischen System verbindet — die Folge ver-

44 schieden gestalteter und verschieden beleuchteter Räume aufgereiht an eine Längsachse — das ist eben das Orientalische, das Nichtgriechische. Und der tiefere Sinn, der in der besonderen Ausgestaltung dieser Raumfolge — wenn auch im ägyptischen Tempel anders als in der christlichen Kirche — zum Ausdruck kommt, er ist wiederum dem inneren Wesen des griechischen Tempels, überhaupt griechischer Architektur ganz entgegengesetzt: er wird am deutlichsten erläutert durch eine Betrachtung des spezifischen Verhältnisses zum Jenseits.

Die Grundform der Basilika bestimmt auch den Kirchenbau des Mittelalters. Freilich nicht, ohne daß zeitweilig z. B. in Frankreich auch andere Formen lebhaftere Pflege gefunden hätten. Ja, man kann sagen, die Basilika war hie und da in ihrem Bestande ernstlich bedroht. Sie gegen alle Anwandlungen anderer Tendenzen gerettet zu haben — wenigstens für Frankreich gilt das — das ist vor allem das Verdienst des Clunienserordens. Der Orden von Cluny hat die spezifisch mittelalterliche Frömmigkeit inauguriert. Ist es da ein Zufall, wenn in seinen Kirchen die Ausdehnung in die Länge beträchtlich zunimmt, wenn der Eingang — von nun an wieder stets an der Westseite — mit dem hochragenden Turmpaar ausgestattet wird, wenn die Vorhalle eine von der frühmittelalterlichen Kirchenbau-

kunst längst vergessene Bedeutung wieder erlangt? Gewiß nicht: so viel Neuerungen, so viel Erneuerungen auch des ureigensten Geistes der alten Basilika. Und es ist sicherlich nicht nur ein äußerliches Wiederanknüpfen an den Typus der ältesten christlichen Kirchen, was uns in diesen Zügen entgegentritt: dem vertieften religiösen Empfinden der Gottsucher dieser Zeiten entsprach die alte Form zweifellos mehr als die Saalkirche der Provence, die Hallenkirche des Poitou, oder gar der Zentralbau Aquitaniens.

#### DIE GOTIK

Der Orden von Cluny hat die basilikale Grundform auch der Gotik überliefert.

Damit rühren wir an die größte künstlerische Leistung des Mittelalters. Suchen wir ihrem eigentlichen Wesen zunächst wieder auf dem Weg der Analyse näher zu kommen. Daß für den Grundplan ebenso wie für den Aufriß das Schema der Basilika festgehalten wurde, habe ich bereits angedeutet. Schon damit ist ganz Wichtiges gegeben: auch die gotische Kathedrale ist nicht Außenbau im Sinne des griechischen Tempels, auch sie entfaltet ihre Hauptwirkung auf den Beschauer erst, wenn er den Innenraum betritt und ihn von Westen nach Osten vorschreitend allmählich durchmißt. Da-

46 bei erfährt er, wie einst der Besucher des ägyptischen Tempels, zunächst die Wirkung der Abfolge verschieden gestalteter Räume selber. Er durchschreitet einen Raum, der eine bestimmte Richtung hat, auch ihm diese Richtung aufzwingt: die langrechteckige Gestalt des Mittelschiffs, die Überhöhung der Hauptaxe, die deren Bedeutung hervorhebt, die Reihe der Arkaden, der Zug der begleitenden Seitenschiffe, alles weist ihn auf das Ziel hin, dem er selber zustrebt. Diesem Raum der Richtung stellt sich ein Raum der Ruhe entgegen, mächtig eingeleitet durch das Querhaus, endgültig geschlossen im Chor. Dessen zentralisierende Ausbildung, die Anlage eines Umgangs mit radial ausstrahlenden Kapellen bringt das feste Beharren dieses Ziels deutlich zum Ausdruck. Vorn lauter Bewegung nach der Tiefe, hier ein Mittelpunkt, um den sich der Raum in gewaltigem Aufschwung abschließend emporschwölbt. All das bot, im Kerne wenigstens, schon die altchristliche und die frühmittelalterliche Kirche. Aber nie ist der innere Sinn der Schöpfung so folgerichtig, so überwältigend ausgesprochen worden, wie in der gotischen Kathedrale.

Fassen wir, um dies ganz klar zu erkennen, nun im Einzelnen die Züge ins Auge, in denen die Gotik über den frühmittelalterlichen Aufbau hinauswächst. Ich will nur einige, die wichtigsten, herausgreifen. Da ist zunächst die ab-

solute Raumform selber. Wenn wir den Haupt- 47  
raum, das Mittelschiff, nehmen, wie er durch  
Fußboden, Pfeilerreihe, Oberwand, Lichtgadem,  
Decke begrenzt wird, und uns das Verhältnis der  
Breite zur Höhe vergegenwärtigen, so fällt uns  
die gewaltige Steigerung der Höhe wohl zunächst  
auf. Sie erreicht im Chor von Beauvais das Ver-  
hältnis von (rund)  $3,5 : 1$ . Es ist lehrreich, den  
Innenraum einer altchristlichen Basilika dagegen  
zu halten: Sta Maria Maggiore zeigt in den ent-  
sprechenden Erstreckungen das Verhältnis  $1,15 : 1$ .  
Also: die Höhe ist im Verhältnis zur Breite seit  
der altchristlichen Zeit um mehr als das Dreifache  
gewachsen.

Was heißt das? Es kann kein Zweifel sein:  
der ästhetische Eindruck ist hier ein ganz anderer  
als dort. Und das ist nicht zufällig, die Steige-  
rung der Höhe ist z. B. nicht etwa ein Neben-  
ergebnis der neuen Konstruktion<sup>16</sup>). Man hat  
zur gleichen Zeit (erst recht später!) mit der  
gleichen Konstruktion ganz weiträumig gebaut  
da, wo eben ein anderes Raumideal vorschwebte.  
Die Kathedralen von Angers und Poitiers sind die  
klassischen Zeugen dafür. Also: jener Raumein-  
druck ist gewollt. Was besagt er? Es ist nicht  
leicht, darauf eine glatte Antwort zu geben<sup>17</sup>). Ich  
begnüge mich mit ein paar Andeutungen. Keine  
Entfernung ist schwerer abzuschätzen, als die der  
Höhe. Uns ergreift bei längerem Emporsehen

48 eine Art Schwindel. Nicht weit und breit, leicht abschreitbar, abtastbar, dem Menschenmaß und den Mäßen der uns vertrauten Daseinssphäre nahe erhebt sich das Raumgebilde um uns, ins Unfaßbare vielmehr verliert es sich: das Unbegreifliche, irdischen Verhältnissen gänzlich Entrückte umfängt uns, eine neue Welt.

Daß dieser Eindruck durch die gewaltige Länge der Kirchen noch gesteigert wird, versteht sich von selbst. Aber auch die jeden Blick hinaus in die Wirklichkeit ausschließende, den ganzen Raum in die Sphäre des Wunders erhebende farbige Verglasung der großen Fensterflächen wirkt in derselben Richtung. Darauf sei nur nebenbei hingewiesen.

Dagegen bedarf doch wohl das System der raumabschließenden Teile, der Aufbau selber noch einer besonderen Analyse. Man hat diesen Aufbau als Gliederbau im Gegensatz zum Massenbau der romanischen Zeit bezeichnet. Knüpfen wir an diese Bezeichnung an. Gewiß, an die Stelle der Wand ist eine Folge von gegliederten Pfeilern getreten, die ganz dünne, möglichst in Fenster aufgelöste Flächen zwischen sich nehmen, an die Stelle der kräftigen Säulen oder massiven Pfeiler im Inneren Bündel aus mehr oder weniger schlanken, stabartigen Diensten, an die Stelle der schwer wuchtenden Obermauer eine durchbrochene Galerie, an die Stelle der horizontalen Decke, die

wiederum als geschlossene Masse wirkte, ein 49  
System von schlanken Rippen, zwischen die ge-  
wölbte leichte Kappen eingespannt sind. Also  
gewiß, ein Gliederbau. Sehen wir uns aber die  
Glieder, diese Dienste und Rippen, etwas genauer  
an, so finden wir, daß sie nur wenig Körper  
zeigen. Und erst recht vermissen wir den körper-  
lichen Ausdruck der Funktion, die sie zu erfüllen  
haben. Da gibt es keine Schwellung, Verjüngung,  
Einziehung wie an der griechischen Säule. Kurz,  
es fehlt doch schließlich an einem deutlichen  
Hinweis auf die Analogie zu unserem Körper, an  
einem Hinweis, der uns nahe legte, uns mit un-  
serem Körpergefühl in diese Gebilde hineinzuver-  
setzen, sie, wie wir oben gesagt haben, plastisch  
zu beleben.

Dieser Sachverhalt wird noch deutlicher, wenn  
wir die Entwicklung des gotischen Systems ins  
Auge fassen. Zu Beginn der Gotik haben die  
Glieder, Dienste und Rippen, noch körperlichen  
Gehalt: ihre Profile sind vollrund oder halbrund.  
Erst allmählich ändern sie sich: die Profile wer-  
den birnförmig. Endlich schwingen sich die  
Außenflächen nach innen, zur Erscheinung kommt  
ein schmaler Steg, beiderseits von Schatten be-  
gleitet. Das heißt, an die Stelle körperlicher Ge-  
bilde treten allgemach Abstrakta, die den Dienst,  
der ihnen auferlegt ist, nicht mehr wahrnehmbar  
vollbringen, sondern ihn nur andeuten. Welches

50 ist der Dienst? Mit dieser Frage berühren wir den entscheidenden Punkt. Eine Last, die getragen werden soll, ist ja eigentlich, d. h. fürs Auge wenigstens, gar nicht da. Somit können wir auch nicht erwarten, daß die Glieder die Funktion des Tragens versinnlichen sollen. Man hat dies auch längst richtig empfunden; man sagt nicht: die Dienste tragen die Decke, sondern: sie „schießen auf“, um sich oben an der Decke in den Gurten und Rippen zu vereinigen, sie streben empor, um oben ihre Kräfte gegeneinander zu messen. Das ist es: das Vertikalprinzip, das die Linienführung im gotischen Innenraum durchaus beherrscht, die Energie der Spannung, die im ganzen Bau lebt, kommt in ihnen am lebendigsten und stärksten zum Ausdruck. Es herrscht ein allgemeines „Empor!“, empor weist die Raumform, empor streben auch die raumbegrenzenden und raumabschließenden Massen. Und ihr „Empor“ wird am sinnfälligsten durch die Gestaltung der Dienste usw. ausgedrückt. Aber es herrscht auch ein eigentümliches Zusammen- und Gegeneinanderwirken aller senkrechten Glieder. Und auch diese Verbindung und Verspannung der Teile macht der straffe, sehnengleiche Stabcharakter der Dienste überaus deutlich. Also: diese „Glieder“ haben eine eigentliche körperliche Funktion überhaupt nicht zu vollbringen<sup>18)</sup>; ihr Handeln, ihre Bewegung ist vielmehr Symbol, hinweisende

Gebärde, aber dafür höchst ausdrucksvoll. Sie 51  
versinnlichen den Aufschwung der gesamten Materie, die den Raum bildet. Und diese ihre Mimik ist hinreißend. Weil dem so ist, weil es sich nicht so sehr um Kraftäußerung, als um Gebärdensprache handelt, konnte auch die körperliche Fülle der Gebilde so leicht geopfert werden. Ja, sie wurde ganz folgerichtig unterdrückt zugunsten des ausschließlichen, um so beredteren Ausdrucks<sup>19)</sup>.

Und noch eins: der besondere Charakter dieses Aufbaus entscheidet auch den Widerstreit zwischen Tiefe und Höhe. Da die senkrechten Glieder alle untereinander gleich, in der Tiefenachse dicht gereiht und eng miteinander verknüpft sind, so gibt es kein Aufhalten zwischen ihnen. Der Aufschwung nach oben wird immer wieder nach vorwärts weiter geleitet: der Zug nach der Höhe wird überwunden durch den Zug nach der Tiefe.

Aus alledem ergibt sich schließlich: die gotische Kathedrale ist nicht eine Raumschöpfung, die uns traulich umfängt, uns zu ruhigem Verweilen auffordert. Wir werden ihr erst dann gerecht, wenn wir ihr eigentümliches Leben mitemleben, das „Empor“, die Spannung zwischen den Gliedern mitempfinden, dem Zug nach der Tiefe folgen, bis der Chorabschluß Halt gebietet, uns hier endlich widerstandslos nach oben mit fortreißen lassen. Nie wieder in der Geschichte der

52 Architektur ist das Raumgebilde, das doch eigentlich einen Besucher voraussetzt, den es umschließt und beherbergt, von dem es damit aber auch Maß und Art annimmt, so völlig zu einer Veranstaltung ganz anderer Art geworden, zu einer Veranstaltung, die die raumbildenden Massen zur Hauptsache macht, sie verlebendigt, sie mit dramatischer Steigerung eine symbolische Handlung vollziehen läßt.

Ich fasse zusammen: die Raumform, mehr noch die ausdrucksvolle Gebärdensprache der Bauglieder entrückt uns uns selbst und aller Wirklichkeit. Die Gesetzlichkeit, die wir sonst im Zusammenwirken irdischer Kräfte zu finden gewohnt sind, scheint hier aufgehoben: der Stein hat alle Erdschwere verloren. Er folgt nur noch einer Tendenz, einem allgewaltigen Empor. Und so geben auch wir uns, wunderbar mit erregt, diesem Empor mit der ganzen Kraft unseres Gefühls hin. Aufwärts zieht es uns und nieder in die Tiefe, dahin, wo sich inmitten des reichgegliederten Chorhaupts im feierlichen Halbdunkel, doch übergossen von Strömen farbigen Lichts aus der Höhe, das göttliche Geheimnis kund tun wird: am Hochaltar wird das Meßopfer gefeiert.

Es war oben von dem Prozeß die Rede, der aus körperlichen Gliedern abstrakte Schemata der Ausdrucksbewegung machte. Dieser Prozeß muß

sich, ähnlich wenigstens, wenn anders er ein für die Entwicklung der Gotik überhaupt charakteristischer Prozeß ist, erst recht innerhalb der Bildnerei selber verfolgen lassen. Ich brauche nur an ein paar Tatsachen zu erinnern, um zu zeigen, daß das in der Tat der Fall ist. Wir datieren das Wiedererwachen der selbständigen, das Werden der eigentlich mittelalterlichen Plastik vom Westportal zu Chartres an. Einen ersten Höhepunkt erreicht die Entwicklung in den umfangreichen Figurenzyklen der bekannten großen Kathedralen. Aber ebenda bereitet sich auch der Umschlag vor: unmittelbar auf die gewaltigen Gestalten des „Visitatio-Meisters“ in Rheims, diese Gebilde, die ihre Lebensfülle und Lebenskraft in mächtigen Körpern offenbaren, folgen Schöpfungen eines ganz anderen Geistes. Wilhelm Vöge hat die Wendung sehr fein charakterisiert, das neue „Gefallen an der Bewegung, die hoch aufgeschossenen Gestalten mit ihren feinen, biegsamen Gelenken und abfallenden Schultern, den auf schlanken, bewegsamem Hälsen sich wiegenden, nickenden Häuption mit dem seltsam sich zuspitzenden abfallenden Oval.“ Aber auch die „überraschend lebendige ... Gewandbehandlung“ und vor allem „das Ringen nach Ausdruck“ in den Köpfen. Also auch hier wird eine Kunst voller, sogar schwerer Körperlichkeit abgelöst durch eine andere, die vor allem ausdrucksvoll sein will und

54 demgemäß überall feingliedrige, schlanke, bewegliche Bildung des Körpers anstrebt<sup>20</sup>).

Der einfache Hinweis mag hier genügen. Dagegen will ich zum Abschluß dieser ganzen Betrachtung doch dies noch hervorheben, daß auch die Figurenbildung der gleichzeitigen Malerei durchweg eine entsprechende Haltung erkennen läßt. Auch da finden wir: möglichst wenig Körperlichkeit, möglichst schlanke, gelenkige Leiber. Dafür ist aber auch jede Biegung, jede Arm- und Kopfbewegung so sprechend deutlich. Die Meister dieser Figuren sagen mit Haltung und Gebärde oft mehr, als ganze spätere Schulen im Besitz der vollendetsten Kunst des Gesichtsausdrucks haben sagen können.

Man hat gerne die besondere Beweglichkeit der gotischen Figuren aus ihrer Abhängigkeit von der Architektur erklärt. Das trifft höchstens bedingt zu. Diese Beweglichkeit ist, wie wir gesehen haben, vielmehr nur eine Seite des großen Wandlungsprozesses, dem zunächst die Architektur selber unterliegt. Wie das Schicksal der Malerei zeigt, machen ihn die beiden anderen bildenden Künste mit: sie hätten ihn mitgemacht auch ohne ihr enges Verhältnis zur Architektur.

Können wir den Wandlungsprozeß selber erklären?

Es ist nach dem Gesagten wohl kaum nötig, noch einmal zu betonen, daß das Werden der

gotischen Konstruktion nicht ausreicht, auch die 55  
Eigenart der Gotik im ganzen zu erklären: diese  
selbe Konstruktion hat Raumschöpfungen ermög-  
licht, die ein ganz anderes ästhetisches Empfinden  
verraten, als die gotische Kathedrale.

Ich versuche vielmehr wiederum, die Antwort  
aus einer Betrachtung des religiösen Lebens zu  
gewinnen, das im Mittelalter ganz gewiß als der  
Spiegel des Gemeinempfindens angesehen wer-  
den darf.

Schon oben fiel die Bemerkung: Der Orden  
von Cluny hat die spezifische mittelalterliche  
Frömmigkeit inauguriert. Wie das geschah, ist  
ja bekannt. Die erlösende Formel: „Weltherr-  
schaft im Dienste der Weltüberwindung“ hat aber  
auch eine neue, eigentlich mittelalterliche Kultur  
überhaupt erst ermöglicht. Jetzt erst kann der  
Ritter das Schwert führen im Bewußtsein, damit  
nicht Sünde, sondern ein Gott wohlgefälliges Werk  
zu tun. Jetzt erst kann der Bürger erwerben,  
besitzen, ohne die Angst vor den Stricken der  
Welt, wenn er nur nach dem Willen der Kirche  
die Zwecke des Reiches Gottes mit seiner Habe  
fördern hilft. Ich setze die klassische Stelle aus  
Adolf Harnacks Dogmengeschichte<sup>21)</sup> hierher:  
„Was waren das für Menschen, die die Welt und  
das fröhliche Leben flohen und dann alle irdi-  
schen Güter, Minnedienst, Kampf und Sieg, Wagen  
und Erwerben, Feste und sinnlichen Genuß aus

56 der Hand der Kirche zurückerhielten! — freilich — eine kleine Drehung am Kaleidoskop, und alle diese Güter stürzen zusammen: es gilt zu fasten und zu büßen. Aber wiederum eine kleine Drehung, und es ist alles wieder da, was die Welt zu bieten vermag, aber verklärt vom Lichte der Kirche und des Jenseits.“

War es ein Wunder, daß die außerordentliche, so lange gehemmte Lebenskraft des Volkes die positive Seite des neuen Programms zuerst und fast ausschließlich erfaßte, daß eine scheinbar weltliche Kultur als erste Blüte dem endlich gesunden Baum entsproßte? Ein ungeheurer Aufschwung war die Folge. Nicht nur die allmähliche Beruhigung des Landes, der wundervoll inszenierte gewaltige Abfluß der überschüssigen Kräfte nach außen, über See, auch die Ausbildung der ritterlichen Gesellschaft mit eigenem Standesbewußtsein, eigener Bildung und Gesittung, eigener Poesie: all das erwuchs erst auf dem Boden, den Cluny bereitet hatte.

In der Geschichte der bildenden Kunst Frankreichs<sup>22)</sup> erklärt sich so die Pracht des Spätromanismus, die Bewegung, die zur Gotik führt, vor allem aber auch das Werden der Plastik von 1140—1230 (ungefähr!). Allein, wenn auch gerade aus den Werken dieser zuletzt genannten Kunst die Freude am Menschen, seiner Kraft und Schönheit, das Selbstgefühl der Epoche oft genug

vernehmlich spricht: die Wurzel des neuen Lebens war doch tief religiös. Zur selben Zeit entstand in Bernhard von Clairvaux das religiöse Genie des reifen Mittelalters, der Mann, der sich über den Zwiespalt zwischen Gott und Welt nicht mit einer politischen Formel wegtäuschen ließ. Indes: wenn er die Forderung, das Verhältnis zum Göttlichen tiefer, innerlicher zu gestalten, vor allem durch die ergreifende sinnlich anschauliche Schilderung des leidenden und erhöhten Gottessohnes, durch die Predigt jener ganz gefühlsmäßigen Jesusliebe erläuterte, so tritt uns darin nicht nur der größere Ernst, die Vertiefung der Religiosität, die Vorherrschaft des Gefühls in dieser neuen Zeit, sondern auch die Bereicherung der Anschauung durch echt menschliche Züge, die sie der vorausgegangenen „weltlichen“ Epoche verdankt, lebendig entgegen. Die zweite Hälfte des Mittelalters ist gewiß religiöser, als die erste, aber das religiöse Leben ist durch das Abkommen mit der Welt auch geistig feiner und reicher, seine Forderungen sind konkreter, seine Betrachtungen anschaulicher geworden.

Das gilt es zu begreifen: auch das Empfinden, das in der Gotik zum Ausdruck kommt, zeigt den Überschwang des Gefühls, ist in seinem innersten Wesen weltabgewandt, jenseitsbegeistert. Aber es hätte nie zu einer so gewaltigen Schöpfung führen können, vor allem nie zu dieser

- 58 Schöpfung, wenn es nicht aus der kurzen Epoche des irdischen Rausches noch eine starke Dosis Weltfreude mit herüber gerettet hätte. Anders ausgedrückt: ohne die plastische Gestaltungskraft, die im Selbstbewußtsein der ritterlichen Kultur wurzelt, ist die Mimik des gotischen Stils undenkbar.

#### DIE RENAISSANCE

Von der Plastik führte der Weg zur Mimik, von der Mimik — zur Malerei. Was in Ägypten nicht gelingen konnte, hier wurde es Ereignis. Sogleich in der Architektur. Ihres körperlichen Gehalts entkleidet werden jene mimischen Elemente zu linearen Gebilden. Die Dienste und Rippen „steigen“ nicht mehr, „recken sich“, „spannen sich“, „vereinigen sich“ nicht mehr, Wände und Decke treten nicht mehr zurück hinter einem System lebendiger Glieder, die die Aufwärtsbewegung der raumabschließenden Massen um uns so deutlich ausdrücken. Unser, der Betrachter, eigener mimischer Apparat wird nicht mehr mit erregt, wir erleben nicht mehr am eigenen Leibe, was jene Glieder uns vormachen. Nun breitet sich ein Linienspiel auf ruhig stehenden Flächen vor uns aus. Unser Körpergefühl tritt nicht mehr in Tätigkeit, das Auge allein genügt, die neuen Reize aufzunehmen. An die Stelle der Mimik ist die malerische Wirkung des Auf-

baues getreten. Natürlich ist das wiederum nur 59  
eine Seite der Wandlung: der Raum selber,  
das Verhältnis der Decke zu den Wänden und  
Stützen, die Beleuchtung — das alles wird anders.  
Wollte ich das aber im Einzelnen ausführen,  
kämen wir allzuweit von unserem eigentlichen  
Gegenstände ab. Ich will nur im Vorbeigehen  
darauf aufmerksam machen, wie vortrefflich ganz  
neuerdings jener denkwürdige Vorgang an einem  
Einzelfall erläutert worden ist<sup>23</sup>).

Aber jene Wandlung im Empfinden der  
Schaffenden bezeichnet schließlichs nichts ande-  
res, als das Ende der Gotik, das Ende des Mittel-  
alters, den Beginn der Renaissance im Norden.

Man vergegenwärtige sich: jetzt erst wird  
recht eigentlich der bildenden Kunst ihr natür-  
licher Nährboden wiedergegeben. Nicht mehr  
„Ausdruck“ ist die Losung, Ausdruck um jeden  
Preis (wobei oft genug die Bedeutung dessen,  
was ausgedrückt werden sollte, für den Mangel  
an selbständig erarbeiteten Ausdrucksmitteln ent-  
schädigen mußte), sondern was den Augen wohl-  
gefällt, gilt es zu gestalten. Und da tritt bald ge-  
nug neben die abstrakten Linienspiele, die per-  
spektivischen und die Helldunkelwirkungen der  
Architektur die reiche, vielfarbige und vielgestal-  
tige Welt der Wirklichkeit selber, wie sie nur die  
Malerei zu bewältigen vermochte.

Daß der abendländischen Christenheit eine sol-

60 che Wiedergeburt der Kunst beschieden war, daß sie nicht, wie einst das Ägyptertum, der Erstarrung verfiel, das verdankt sie zunächst der gesunden Kraft der germanischen Völker. Die materielle Kultur war da und gewann zunehmend an Bedeutung. Und das Bürgertum, das sie geschaffen hatte und mehrte, empfand zu natürlich, um sie sich auf die Dauer verleiden zu lassen. Wohl lastete der Zwiespalt zwischen den Verlockungen dieser „Welt“ und den Forderungen des Christentums auf tausend Herzen. Aber das ist eben das Zeichen der geistigen Gesundheit der Zeit, daß sie dem Pessimismus, der Weltabsage nicht gänzlich verfiel, sondern immer neue Lösungen für jenen Zwiespalt suchte. Im Norden bezeichnen die deutsche Mystik und Martin Luther die Hauptepochen auf diesem Wege. Es wäre nicht schwer, in der Geschichte der bildenden Kunst die Parallelerscheinungen aufzuweisen.

Allein von der Renaissance im Einzelnen zu sprechen, ist an dieser Stelle überflüssig. Nur über Italien noch ein paar Worte. Es ist bekannt, wie auch hier mit der Entdeckung der Welt und des Menschen Malerei und Plastik auf einen ganz neuen Boden gestellt wurden. Auch das ist längst bemerkt worden, wie nun das alte Ideal des Zentralbaues hier, wo die Persönlichkeit, das stolze Selbstgefühl des irdischen Menschen wieder erwacht war, ebenfalls seine Auferstehung feierte.

In Italien mindestens, so schien es, war aller Jenseitsdurst völlig und für immer geschwunden. 61

Allein das Christentum ließ sich nicht aus der Welt schaffen, auch nicht in Italien. Nur um so nachdrücklicher forderte es nach dem Schwinden der goldenen Tage zurück, was ihm vorenthalten worden war. Jetzt erst begann auch im Süden die ernsthafte Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der Botschaft Christi.

Der Barock ist die letzte ganz große Äußerung religiös gestimmter Kunst. Von der Gotik nahm er den Ausdruck für das Sehnen aus dem Diesseits hinaus, von der Renaissance die körperliche Masse. Und so entstand in Michelangelos letzten Figuren und der von seinem Geist geführten Architektur eine neue monumentale Verkörperung des Jenseitsbewußtseins. Noch einmal ersteht auch die Basilika: die Barockkirche der Jesuiten kleidet wiederum den alten Gedanken, den Weg zu Gott, in monumentale Formen. Und es sind die alten Mittel, die uns wieder begegnen: eine in bestimmtem Sinne abgestufte Folge verschiedener Raumformen und eine im selben Sinne wirkende Abwandlung der Beleuchtung. Nur, daß freilich die Art der Einkleidung und damit natürlich auch die spezifische Wirkung eine ganz neue ist.

Und heute? Ist der alte Gegensatz zwischen Jenseitsdurst und Diesseitsbehauptung, zwischen Orient und Hellas zu Ruhe gekommen?

62 Gewiß nicht. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts begegnet uns der kühne Versuch, die bildende Kunst aller Sinnlichkeit zu entkleiden. Und fordert nicht in unseren Tagen noch, ja gerade in unseren Tagen wieder lauter als zuvor ein großer, ein maßgebender Teil der Führer unseres Volkes, die bildende Kunst habe sich der irdischen Tendenzen, der Verherrlichung des Menschen und der Welt zu entschlagen und sich in den Dienst der ewigen Ideen zu stellen?! Soll man solchen Forderungen gar kein Gewicht beimessen?

Ja, sind wir uns wirklich völlig klar darüber, was allein ein gesundes Leben der bildenden Kunst verbürgt?! Wird nicht auch im scheinbar fortgeschrittenen Lager der „Gehalt“ von der Kunst des Gestaltens gelöst, ihr gegenübergestellt, als das wahrhaft Wesentliche betont?!

Nun, wir hoffen, daß die Kraft, die einst die griechische Kunst geschaffen, diese Kraft, die bis heute echtes künstlerisches Leben gezeugt hat, sich auch ferner bewähren werde, daß immer aufs Neue das Verlangen, die sinnliche Anschauung der Welt künstlerisch zu gestalten, auch den Boden der Sinnlichkeit, der Natur behaupten und wider jede Forderung nichtkünstlerischer Art siegreich verteidigen werde.

## ANMERKUNGEN

1) Bötticher, Die Tektonik der Hellenen. 2. Aufl. I, 161. „Wie in diesem System jedes der Glieder ein statisch unerläßlicher Teil ist, ohne welchen das Ganze gar nicht zu konstruieren und aufzurichten war“, so „mußte auch jede Kunstform gleich vom Ursprung an, im ersten Baue in dieser Weise vorhanden gewesen, also das System fertig und vollendet abgeschlossen in die Erscheinung getreten sein; ein stufenweises Werden, durch allmählichen Hinzutritt gewisser Teile, bleibt ganz undenkbar.“ Ich hätte dies Beispiel nicht gewählt, wenn ich nicht wüßte, daß Böttichers Anschauung auch heute noch keineswegs ganz überwunden ist.

2) Rudolf Schick, Tagebuch-Aufzeichnungen über Arnold Böcklin. Herausgegeben von Hugo von Tschudi. Berlin 1901. S. 90.

3) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893. S. 123 f.

4) Ich will nur auf den David hinweisen. Er läßt sich schlechterdings nicht von Einem Standpunkt aus betrachten: entweder bekommt man plastisch ganz und gar nicht erschöpfende Ansichten, oder man verzichtet auf den Anblick des Gesichts. Kann man das? Aber auch die griechische Plastik, soweit sie Erzplastik ist — und wer könnte gerade diese streichen wollen?! — protestiert gegen Hildebrands Gesamtanschauung. Vergleiche übrigens Justi, Michelangelo. Leipzig 1900. S. 351 ff.: das lehrreiche Schlußkapitel des wundervollen Buches.

5) Ad. Matthäi, Deutsche Baukunst im Mittelalter. Leipzig 1899. S. 76.

6) Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte. Leipzig 1889. S. 584 ff. Auch noch in den späteren Auflagen.

7) Die klassische Kunst. München 1901.

8) Barock und Rokoko. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste II. Leipzig 1897.

9) Zum Folgenden vergleiche man die bekannten Darstellungen von Ed. Meyer, Geschichte des alten Ägyptens. Berlin 1886; und A. Ermann, Ägypten. Berlin 1885.

10) Borchardt, Die ägyptische Pflanzensäule. Berlin 1897, und Zeitschrift f. ägypt. Sprache usw. 40. 1902. S. 39 ff.

11) Bekanntlich erstreckt sie sich keineswegs nur auf die Vorliebe für die Säule und die von ihr geforderte allgemeine Analogie zum menschlichen Körper: daß die starre Gerade (der Umriß rein tektonischer Gebilde) vermieden, durch schwellige Kurven ersetzt wird, fällt ebenso ins Gewicht.

64 Auch die Verhältnisse wirken in derselben Richtung. Aber das sind ja oft gesagte Dinge.

12) Vergleiche Erwin Rohde, *Psyche*. Tübingen 1903. II, 395.

13) Rohde a. a. O. II, 397 f.

14) So wichtig es sein mag, den Weg zu erforschen, auf dem die Elemente der frühmittelalterlichen Dekoration in Oberitalien und Frankreich eindringen (vergleiche die besonnenen Ausführungen Vöges im *Repertorium f. Kunstwissenschaft* 25, 1902. S. 101), wir sollten darüber nicht vergessen, zu betonen, daß und warum sie eben jetzt erst hervortreten. Einen Einbruch des „Orient“ in die griechisch-römische Antike stellt ihr Auftauchen auf alle Fälle dar, mögen sie direkt oder über Rom nach dem Norden gekommen sein.

15) Weiter möchte ich nicht gehen. Den „Weg zu Gott“ noch genauer als den Weg zur Eucharistie zu bezeichnen und die Gestalt der Basilika geradezu von den Gegebenheiten der Abendmahlsfeier abzuleiten (Witting, *Die Anfänge christlicher Architektur*. Straßburg 1902) scheint mir angesichts unserer noch gänzlich unzulänglichen Kenntnis der Vorstufen verfrüht. Und Vorstufen hat es doch wohl gegeben.

16) Wie man noch hier und da zu hören und zu lesen bekommt.

17) Das ist auch einer der Punkte, über die wir von einer Ästhetik auf moderner Grundlage Aufschluß erwarten: welche spezifische physiologische und damit psychologische, ästhetische Wirkung übt die und die bestimmte Raumform auf den Genießenden aus? Selbstverständlich wird man nur die relativen Wirkungen verschieden gestalteter Räume feststellen können.

18) Ich spreche natürlich immer nur vom Augenschein. Daß hinter den Diensten der Pfeilerkern und die Mauer stehen, die wirklich tragen, hinter den Rippen die gemauerten Bogen, die dasselbe leisten, das weiß man wohl, aber Dienste und Rippen zeigen es in ihren Profilen nicht an.

19) Vergleiche Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*. Leipzig 1895. S. 38 f. Das dort Gesagte gilt auch hier.

20) *Repertorium f. Kunstwissenschaft* 24, 1901. S. 218 f.

21) 1. Auflage. Freiburg 1890. S. 298 f.

22) Nur von Frankreich ist hier die Rede. In Deutschland, erst recht in Italien liegen die Dinge — nicht nur chronologisch — vielfach anders, wenn auch ähnlich. Gerade die Verschiedenheiten sind lehrreich.

23) Wilh. Niemeyer, *Der Formwandel der Spätgotik: Die figurierten Gewölbe*. München 1904.

---

GEDRUCKT IN DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI ZU LEIPZIG



Die bildende kunst.



N7445  
K38

193804

UNIVERSITY LIBRARY

Kautzsch



